‘Achtergronden van het Symbolisme’

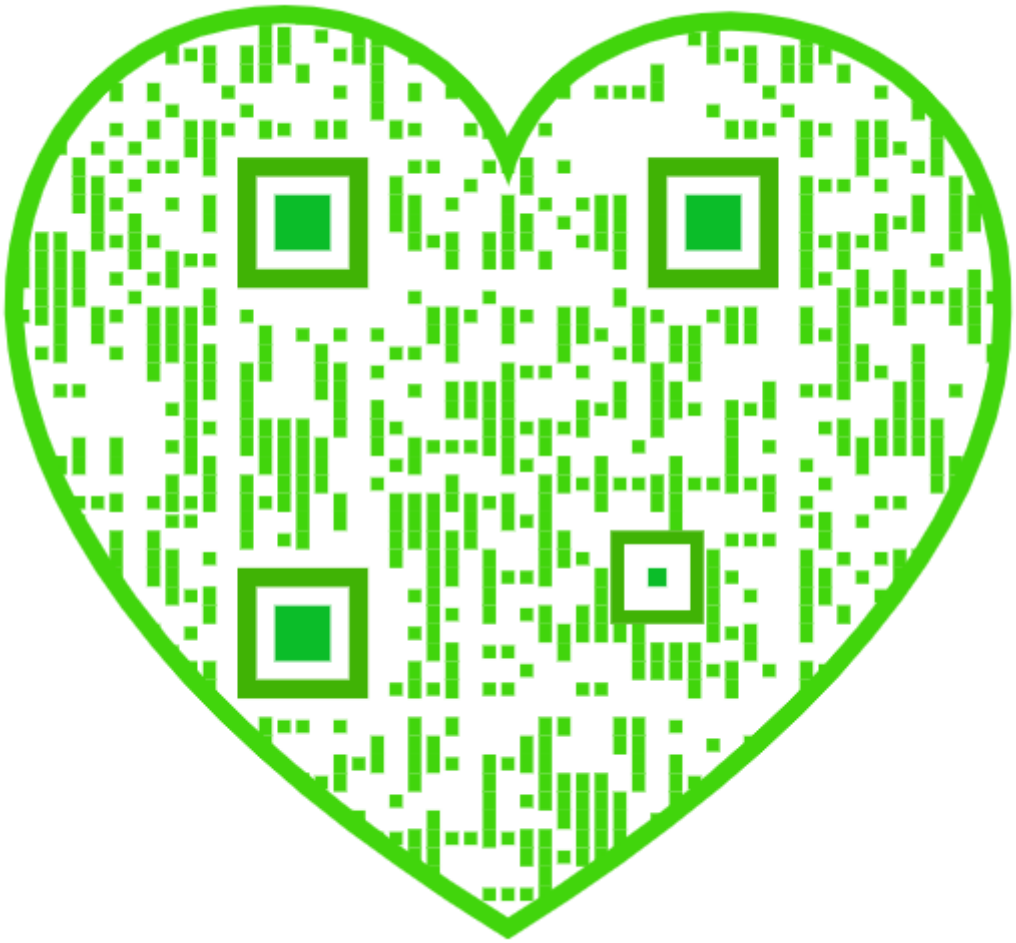
Geurt Imanse en John Steen

bron
Geurt Imanse en John Steen, ‘Achtergronden van het Symbolisme.’ In: C. Blotkamp (red.), *Kunstenaren der idee. Symbolistische tendenzen in Nederland ca. 1880-1930*. Staatsuitgeverij, Den Haag 1978, p. 21-35.

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/iman001acht01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



Achtergronden van het Symbolisme

Geurt Imanse, John Steen

In dit artikel wordt een overzicht gegeven van de belangrijkste achtergronden die bepalend zijn geweest voor de thematiek en de beeldmiddelen van het symbolisme.

Eerst gaan we in op enkele politiek-maatschappelijke stromingen, waarvan het anarchisme in de jaren '90 en het daarop volgende maatschappelijk idealisme van belang zijn geweest. Daarna worden de mystiek-religieuze richtingen behandeld waarvan de Rozekruisers en de Theosofen de meeste invloed hebben gehad. Tenslotte komen enkele filosofische opvattingen ter sprake.

Anarchisme en idealisme

In 'Schemeringen' merkt A. Diepenbrock in 1893 over het verband van het anarchisme met het symbolisme op: 'Het symbolisme is een uiterste in de kunst der zelfexaltatie analoog aan het anarchistisch beginsel in het maatschappelijk rijk en aan het dilettantisme in het rijk der ideeën.'[1] Diepenbrock constateert ook 'de sympathie die de uiterst verfijnden verbindt met hen, wien het dynamiet de enige sleutel der toekomst is.'[2] Diepenbrock heeft angst voor de chaos die het anarchisme teweeg kan brengen. Deze angst beheerst ook het denken van de schrijver Hugo Aylva uit de autobiografische roman *Metamorfoze* van Louis Couperus:

[1] A. Diepenbrock, 'Schemeringen', *De Nieuwe Gids* 8 (1893) deel 2, 460.
[2] A. Diepenbrock, 'Schemeringen', ibid., 458.

> *Hij zàg het Heden, het einde van deze eeuw...*
> *Door de fantasmagorie der revelatiën heen, openbaarde zich, in een vreemd, kalm, klaar, koel licht: de eigen Tijd.*
> *En als in een Apocalyps zag hij er de groote dingen van: de tronen, die wankelden; de bloedroode schijnsels aan de kimmen; het aandreunen van de tragische toekomst, die opdoemde, reusachtig spooksel nog onzichtbaar...*
> *Wàt zoû het zijn...?*[3]

[3] L. Couperus, *Metamorfoze* Amsterdam 1897, 290.

Het anarchisme, dat zijn oorsprong in het begin van de 19de eeuw in Frankrijk, België en Engeland heeft, krijgt vanaf de jaren tachtig een grote aanhang, ook onder kunstenaars.[4] Het is een beweging die de oorzaak van alle maatschappelijke misstanden ziet in het bestaan van gezag, waardoor de ene mens zich boven de andere stelt. Anarchisten staan autarchie (= zelfregering) voor. Hun acties richten zich in de eerste plaats tegen de vertegenwoordigers van het gezag: koning, kerk en staat. In Nederland is hun aanhang in de jaren 1885-1895, ook binnen de

[4] D.E. Egbert, 'The Idea of Avant-garde in Art and Politics', *Leonardo* 3 (1970) 75-86;
E.W. Herbert, *The Artist and Social Reform*, New Haven 1961; R. Rudorff *Belle Epoque. Paris in the Nineties,* Newton Abbot 1972, 156-206 (hoofdstuk 4: Anarchists and Magicians).

opkomende arbeidersbeweging, groot.[5] In bladen en brochures met veelzeggende namen zoals *De Opstand* en *De Oproerkraaier*, maken zij hun meningen, die overigens nogal uiteenliepen, kenbaar. De middelen waarmee zij de ideale maatschappij wilden bereiken, het gebruik van geweld bijvoorbeeld, waren een voortdurend twistpunt. Na het midden van de negentiger jaren werden de anarchisten als politieke kracht overvleugeld door de marxisten, die zich beter konden organiseren en die daardoor een werkelijke machtspositie kregen.

[5] A.C.J. De Vrankrijker, *Onze anarchisten en utopisten*, Bussum 1972.

Het is opmerkelijk dat veel symbolistische kunstenaars in Nederland zich verbonden voelden met het anarchisme, wat in de thematiek van hun werk tot uiting komt, vooral in de periode 1892-1896.

Bij Jan Toorop blijkt al een betrokkenheid met het anarchisme in de jaren dat hij in België woont. In *La Débacle* (1886) toont hij hoe stakende mijnwerkers in de Borinage gearresteerd worden. Later, in de jaren 1893/94, wordt het anarchisme een telkens terugkerend thema in zijn werk. In *Zang der tijden* (cat. nr. 159) uit 1893 symboliseert hij de goede, spirituele, en kwade, materiële, aspecten van het anarchisme. Van dit belangrijke, maar moeilijk toegankelijke werk, heeft hij in 1896 zelf een verklaring gegeven.[6] In *L'annonciation du Nouveau Mysticisme* (afb. 7) verschijnt de 'materiële anarchie' in dezelfde gedaante als in *Zang der tijden*.

[6] Cat. tent. Groningen, *Tentoonstelling van de werken van Jan Toorop,* 1896, 10.

Toorop benadrukt hier de noodzakelijkheid van het anarchisme omdat het de weg moet vrijmaken voor de opkomst van een nieuwe mystiek.[7] Dat Toorop het een noodzakelijk kwaad vindt wordt nogmaals duidelijk in zijn tekening *Anarchie* uit 1894, waarin het anarchisme in drie verschillende hoedanigheden voorgesteld wordt (afb. 8): eerst vermorzelt het met een moker het gezag dat gepersonifieerd wordt door een bisschop met een kruis en een koning met een geldbuidel; in het midden verbreekt het anarchisme de band tussen arbeid en kapitaal om vervolgens in de derde gedaante met een bijl de poort open te breken, waar de gerechtigheid in de figuur van 'Vrouwe Justitia' voor staat. De strijd gaat over de hoofden van het volk heen.[8]

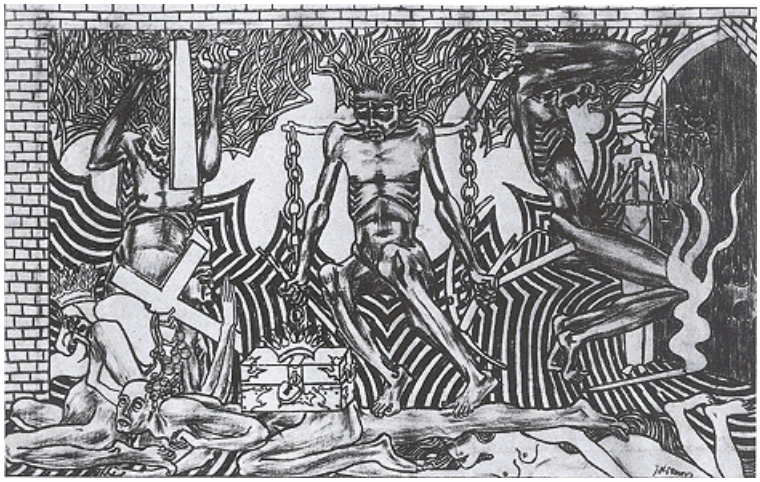
[7] Polak, 148.

Niet altijd bedient Toorop zich van personificaties van het anarchisme. Ook in andere beelden geeft hij het pessimisme van zijn tijd en de pogingen dit met

[8] Van Toorop is er nog een ets, getiteld *De Anarchie*, die sterk overeenkomt met de figuur die links in de tekening *Anarchie* staat. Ook is er nog een illustratie in *Constantinopel Scheveningen*, Amsterdam 1895, die op *De Anarchie* lijkt, maar nu de woeste natuurkrachten verbeeldt. (zie ook Polak, 367).

geweld te doorbreken weer. In een verklaring van *The Sphinx* (1893) (cat. nr. 84) spreekt hij van de verbrokkelde kerk van deze tijden met twee strijdende figuren daarbuiten, die de revolutie der maatschappelijke toestanden symboliseren.[9]

7 Jan Toorop, *L'annonciation du Nouveau Mysticisme*. 1893, part. coll.



8 Jan Toorop, *Anarchie,* 1894, Centraal Museum Utrecht.

Bij andere Nederlandse kunstenaars is eveneens sympathie met het anarchisme te bemerken. Zo tekent Thorn Prikker in 1892 met kennelijke instemming uit de mond van Verlaine, bij diens bezoek aan Nederland, op dat 'wanneer je artiest bent, je vanzelf anarchist moet zijn'[10] en vermeldt verder de titel van het lied dat Verlaine vaak zong: 'Dynamitons, anarchistes'.[11] Van Thorn Prikker bestaan twee tekeningen *Anarchie* (1894) en *Quo usque tandem* (1894), die het anarchisme tot thema hebben.[12] Ook de tekening *Fin d'une ère* (cat. nr. 157) kan in dit licht worden bezien, hoewel Thorn Prikker in de verklaring ervan ook waarschuwt tegen 'het verkeerde van te woest optreden uit niet geheel pure motieven.'[13]

De betrokkenheid van Lauweriks en De Bazel bij de anarchistische beweging in de eerste helft van de jaren negentig blijkt duidelijk uit de houtsneden, die zij in 1894 en 1895 in het blad *Licht en Waarheid* publiceren. De algemene politieke strekking daarin is dat de vertegenwoordigers van staat en kerk alleen het eigenbelang dienen, zich ten koste van armen verrijken en de christelijke idealen

[9] J. Th. Toorop, 'moderne werken', *Bouw- en Sierkunst* (1898) sept., 28, plaat 41.

[10] Thorn Prikker, *Brieven*, 19.

[11] Ibid., 25.

[12] Cat. Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller, *Tekeningen uit de 19de en de 20ste eeuw*, 1968, 285, inv. nrs. 568 *gr.* 14 en 568 *gr.* 20.

[13] Thorn Prikker, *Brieven*, 142.

verloochenen. In enkele illustraties van Lauweriks bij het verhaal *Hel en Hemel*[14], zoals *Wijnpers* en *Het drinkgelag* wordt uit het bloed der armen wijn geperst, die door een koning en een bisschop (symbolen van staat en kerk) in een orgie wordt gedronken. De betrokkenheid van de genoemde kunstenaars met actuele politiek blijkt uit de houtsneden *Belastingzuigpomp*[15] van De Bazel, die de uitbuiting van het volk door middel van belastingen aan de kaak stelt en

[14]Er bestaan 6 illustraties bij het verhaal *Hel en Hemel*: *Wijnpers, Het drinkgelag, De woestenij, De hemelse mens, De hemelse kroon* en *De hoogste geest*. Alle verschenen in de periode juni-sept. in *Licht en Waarheid*. Zie voor een uitvoerige verklaring van de houtsneden Braches, op. cit., 227-228.

[15]Een afbeelding van deze houtsnede is te vinden in A.W. Reinink, *K.P.C. Bazel-architect*, Leiden 1965, 27.

Aan Reens 25 juni 1894 (afb. 9) van Lauweriks, beiden uit 1894. A.M. Reens was oprichter van een anti-belastingbeweging en had aan het Thorbeckeplein in Amsterdam een door veel anarchisten bezocht 'drankvrij' koffiehuis. Het was zijn bedoeling de kapitalistische staat kapot te maken door haar de bronnen van inkomsten te ontnemen.[16] Eveneens in 1894 publiceert H.J.M. Walenkamp bij een fragment uit het boek *De Anarchisten* van J.H. Mackay in *Licht en Waarheid* een houtsnede waarin de bevrijde mens in het zonlicht van de anarchie uit het water oprijst, waarin de wereldlijke en kerkelijke machten verzinken. (afb. 10)

[16]Zie over A.M. Reens: A.C.J. De Vrankrijker, op. cit., 70. Het blijkt dat *Licht en Waarheid* ook aandacht schonk aan actuele politieke gebeurtenissen. Braches' constatering dat anarchie alleen bedoeld was als geestelijke zelfbevrijding is zeker te eenzijdig. Vgl. Braches, op, cit., 217, noot 157.

9 J.L.M. Lauweriks, *Aan Reens 25 juni 1894, Licht en Waarheid* 4 (1894), 7 juli 1894.

10 H.J.M. Walenkamp, *Anarchie,* 1894, *Licht en Waarheid* 4 (1894), 18 augustus 1894.

Als aan het einde van de eeuw blijkt dat het gewelddadig anarchisme het gestelde doel niet kan bereiken, ontstaat er een streven de maatschappij op een geweldloze manier te veranderen door het stichten van kleine, op zichzelf staande gemeenschappen, waarin het bezit gelijk verdeeld is en ieder dezelfde rechten heeft. Tot voorbeeld dienden de utopistische experimenten van Proudhon en Owen en de idealen van Thoreau en Tolstoj. Men ging er van uit dat hun voorbeeld vanzelf navolging zou vinden en dat de maatschappij op die manier langzaam zou verbeteren.

Het meest bekend is Van Eedens kolonie *Walden*, die in 1898 in Bussum werd gesticht.[17] Minder bekend zijn de aktiviteiten van de christen-anarchisten. In 1897 stichten zij op initiatief van prof. Jakob van Rees en ir. Felix Ortt de *Internationale Broederschap*, die het blad *Vrede, Orgaan tot Bespreking van de Praktijk der Liefde* uitgeeft en in 1899 een kolonie in Blaricum begint. Uit deze kring komen initiatieven voort als de volksuniversiteit, dienstweigering en de anti-vivisectie beweging. Ook zijn ze tegen het gebruik van vlees, tabak en alcohol.

Veel kunstenaars voelden zich aangetrokken tot deze idealen en namen gedurende korte of langere tijd aan het leven in de kolonies deel. Voorbeelden zijn de architekt W.C. Bauer, de schilders Otto van Rees, Adya Dutilh, R. Mauve en G. Brender à Brandis en de schrijvers Carel Scharten, A. van Oort en Nico van Suchtelen, die zijn ervaringen weergaf in zijn roman *Quia Absurdum* (1906), evenals Nescio die in 1901 met drie vrienden een kleine kolonie in de buurt van

[17] *Walden* werd genoemd naar het boek van H.D. Thoreau (1817-1862), *Walden, or Life in the Woods* (1854) dat de terugkeer van de schrijver naar de natuur tot thema heeft. Zie over *Walden*: A.C.J. De Vrankrijker, op. cit., hoofdstuk 13, 'Van Eedens Walden', 111-121.

Huizen begon, waarover hij schreef in *Heimwee*.[18] Ook Van Eeden geeft in 1909 in zijn toneelstuk *De Idealisten* een satirische terugblik op zijn ervaringen in de kolonie. Over het algemeen bleken de hoge verwachtingen niet te verwezenlijken: ‘In de kolonie van Van Eeden hadden we misschien kunnen gaan, maar toen we op een zondag er heen waren geloopen, vier uur gaans, toen liep daar een heer, in een boerenkiel, met dure gele schoenen, kolombijntjes te eten uit een papieren zak, blootshoofds, in innige aanraking met de natuur, zooals dat toen genoemd werd, en z'n baard vol kruimels. Toen dorsten we niet verder en liepen maar weer naar Amsterdam terug...’.[19]

[18]Nescio, ‘Heimwee’, *Tirade* 6 (1962) febr., 57-78.

Heel wat grootschaliger waren de plannen, die voornamelijk uit pacifistische kringen voortkwamen. In 1905 ontwerpt De Bazel een plan voor een wereldhoofdstad, die in de buurt van Den Haag had moeten komen.[20]

[19]Nescio, ‘Titaantjes’, *Groot-Nederland* 13 (1915) deel 1, 716-717.

Gedurende het laatste kwart van de 19de eeuw werden er al wereldvrede-congressen gehouden. Op de vredesconferentie in 1899 die in Den Haag werd gehouden, werd besloten het Internationaal Hof van Arbitrage daar te vestigen. Dit zou zetelen in een Vredespaleis, waarvoor De Bazel in zijn plan een belangrijke plaats had ingeruimd. Dit utopische plan, dat typerend is voor het burgerlijke idealisme in die dagen[21] en dat gesteund werd door Berlage, Jan Veth en Van Deyssel, ketste af door de trage reactie van de Nederlandse regering. Hoewel de eerste wereldoorlog veel kunstenaars in hun idealen schokte, bleef het idee van de verbroedering der mensheid als middel om oorlogen te voorkomen, levend, zeker in het neutrale Nederland. In 1915 ontwierp Berlage het *Pantheon der Menschheid* (afb. 11) bedoeld als een monument van de eenheid der mensen. In de inleiding van een brochure over dit projekt zegt Berlage: ‘Ik heb mij dit pantheon voorgesteld na den oorlog gebouwd in het midden van Europa op een hoogen heuvel in de vlakte. Acht heirwegen voeren van alle hemelstreken naar de ingangen. Deze gelegen tusschen de toren van liefde en moed, van bezieling en bezonnenheid, van kennis en macht en van vrijheid en vrede, die als wachters rond de grote hal staan en 's nachts hun licht ver uitstralen, geven toegang tot het pantheon. Ter weerzijden liggen de hoven der overpeinzing, ingesloten door de galerijen ter herdenking der gevallenen van de oorlogvoerende staten. Langs de galerijen der tegemoetkoming wordt de groote ruimte betreden. Daar staat ingesloten door de galerij der gedachtenis, alleen door het zenithlicht van uit de koepel bestraald, het monument der menschen-eenheid. Hoogerop worden de galerijen der erkenning, der verheffing

[20]A.W. Reinink, op. cit., hoofdstuk 6, ‘Ontwerp Wereldhoofdstad 1905’, 109-127.

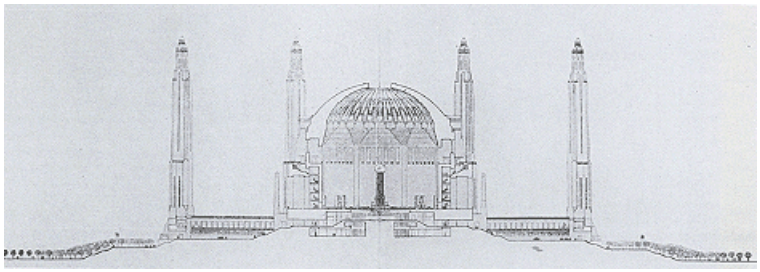
[21]Vgl. L. Couperus, *Wereldvrede*, Amsterdam 1895, 146: ‘Waarom wilden zij den Vrede? Om hechter hunne maatschappij te steunen, om het eigenbelang der bezittende klassen. Als die Vrede er was, waren ook hunne organizaties onaantastbaarder. De Vrede was de egoïstische droom van de bourgeoisie.’.

en der alomvatting bereikt, terwijl de ruimte door den koepel der volkerengemeenschap wordt afgesloten.'[22] In dezelfde periode bouwt hij het *Jachtslot St. Hubertus* voor mevrouw Kröller-Müller, dat een architecturale uitbeelding is van de St. Hubertuslegende. Een dergelijk symbolisme in de bouwkunst vindt men ook in het werk van Lauweriks in die periode, met name in zijn ontwerp voor een *Kriegsdenkmal*.[23] In dezelfde lijn als Berlages *Pantheon der Menschheid*, zeker qua monumentaliteit, ligt het ontwerp voor het *Smedenpaleis* (afb. 12), dat in Blaricum had moeten komen en waar tentoonstellingen, muziekuitvoeringen, voordrachten en cursussen plaats zouden vinden. Dit plan ging uit van de schilder Karel Schmidt en zijn genootschap *De Smeden*, die er vanuit gingen dat kunst, in de ruimste zin genomen, het middel was om de zieke maatschappij te genezen en de mensen tot elkaar te brengen.[24] Het plan ging wegens de voortijdige dood van Schmidt niet door.

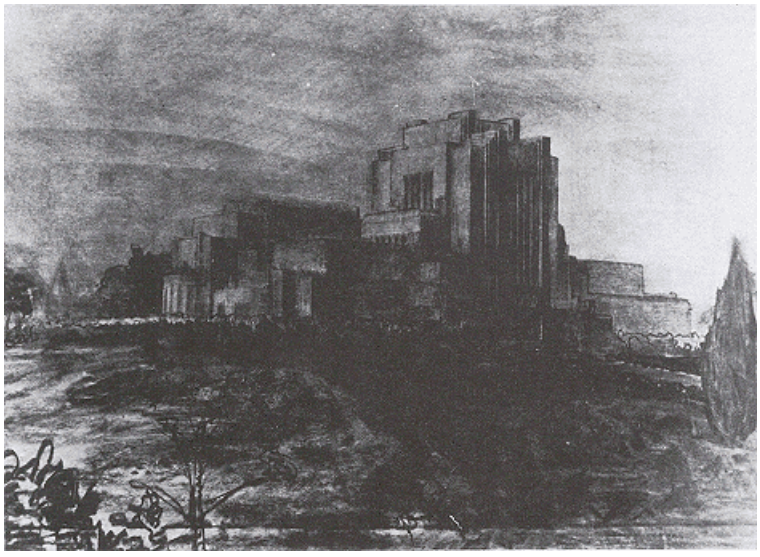
[22]H.P. Berlage, *Het Pantheon der Menschheid. Afbeeldingen der ontwerpen. Met een bijschrift in verzen door Henriëtte Roland Holst-Van der Schalk*, Rotterdam 1915, 1.

[23]Zie voor plan 'Kriegsdenkmal' uit 1915, N.H.M. Tummers, *J.L. Mathieu Lauweriks. Zijn werk en zijn invloed op architectuur en vormgeving rond 1910: 'De Hagener Impuls'*, Hilversum 1968, 68-69. Overdruk uit *Bouwkundig Weekblad*, 85 (1967) nrs. 23, 24 en 25.

[24]M. Verwey, *De Smidse*, Santpoort 1947, 89.



11 H.P. Berlage, *Pantheon der Menschheid,* 1915, ontwerptekening van D. Roosenburg.



12 H.H. Symons, ontwerp van een tentoonstellings- en conferentie-centrum voor het genootschap *De Smeden* te Blaricum, ca. 1919.

F. van Eeden nam de projecten van De Bazel en Berlage als voorbeeld voor zijn eigen ontwerp voor een utopische stad, dat hij toelicht in *Het Godshuis in de Lichtstad*

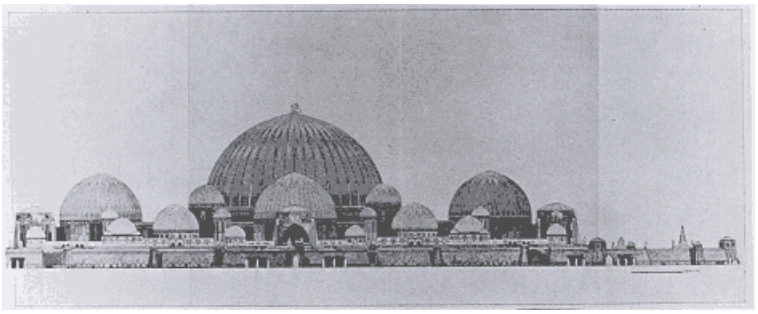
(1921), met ontwerptekeningen van J. London. (afb. 13)[25] Ook hier is het middelpunt een soort pantheon, namelijk de *Dom der Verbroedering*, die zoals uit het ontwerp blijkt vergelijkbaar was met de toren van Babel. Wat Van Eeden voor ogen stond, maakt het volgende citaat duidelijk. 'Wij gaan het Godshuis bouwen in de Lichtstad. Het heilige midden van de gansche menschheid, van waaruit alle bedrijvigheid van alle menschelijke bewooners deezer planeet, deezer Aarde, deezer zweevende woonplaats van ons geslacht wordt bestuurd, geordend en geheiligd.

Eenen grooten tempel gaan wij bouwen, zo groot en schoon als menschelijke

[25]F. van Eeden, *Het Godshuis in de Lichtstad*, Amsterdam 1921, 55. Een derde voorbeeld voor Van Eedens *Lichtstad* is het ontwerp van Hendrik Andersen dat gepubliceerd is in *The Architect's Journal*, 26 maart 1919.

kracht maar gedoogt. Een waereldhuis, niet ter verheerlijking der menschen, maar ter eere Gods, de sterkste uitdrukking, in vorm en lijn en kleur, van menschelijk streeven om één te worden met de Almacht, die ons in den strijd heeft gezonden en ons opwacht in den eindelijken triomf.'[26]

[26]F. van Eeden, ibid., 1.



13 J. London, *Het Godshuis in de Lichtstad,* 1921.

Tegenover deze min of meer maatschappelijk-idealistische kunstenaars hebben zich vanaf het begin de dandies en de estheten opgesteld.[27] Al in 1891/92 ontstaat er in *De Nieuwe Gids* een polemiek over de vraag of de kunstenaar zich met het socialisme moet bezig houden. De aanleiding is de vertaling van het boek *Looking backward 2000-1887* van E. Bellamy, door Frank van der Goes.

[27]Zie voor dit onderwerp met name de polemiek in *De Kroniek,* en het artikel 'Gemeenschapskunst'.

Van Deyssel vindt dit een daad die niet verenigbaar is met de positie van Van der Goes als literator. Het argument dat Van Deyssel daarvoor aanvoert is dat de kunstenaar zich bezighoudt met geestelijke waarden, terwijl een socialist alleen belang stelt in materiële zaken; deze beide eigenschappen zijn volgens hem niet met elkaar in overeenstemming te brengen.[28]

Ook Van Eeden keert zich op dat moment nog tegen dit materialisme. Zij beiden zien het boek van Bellamy als een resultaat van het positivistische denken, een filosofie die het metafysische ontkent, terwijl zij dat onmisbaar achten voor een kunstenaar.[29]

[28]L. van Deyssel, 'Gedachte, Kunst, Socialisme', *De Nieuwe Gids* 6 deel 1 (1891) 250-251.

[29]F. van Eeden, 'Over Humaniteit', *De Nieuwe Gids* 6 deel 1 (1891) 319.

Van Deyssel toont zich in deze discussie een ware dandy. Dit fenomeen - oorspronkelijk aristokraten, die zich door middel van een persoonlijkheidscultus, onder andere grote aandacht voor kleding, elegante manieren, een verfijnde smaak en een spitsvondige conversatie, trachtten te onderscheiden trad in de twintiger jaren van de 19de eeuw naar voren. Baudelaire verbindt dit begrip met het kunstenaarschap in het hoofdstuk *Le Dandy* van zijn essay *Le peintre de la vie moderne* (1863), dat opgedragen was aan de schilder Constantin Guys. De kunstenaar-dandy heeft een bijzondere voorkeur voor kunstmatige schoonheid en een afkeer van de natuur en de imitatie daarvan. Ook heeft hij een verachting voor de maatschappij waarin hij leeft, vooral voor de bourgeoisie met haar burgerlijke opvattingen over schoonheid en moraal. Verder wordt de dandy verondersteld niets te doen, 'hij die tenslotte geen ander beroep heeft dan elegant te zijn.'[30] In zijn opstel over socialisme gaat Van Deyssel juist zo tegen dit maatschappelijk stelsel te keer, omdat het van de proletariërs bourgeois zal maken, die hij zo verafschuwt: 'Ik heb twee sentimenten in mij: een van hevigen hekel aan de bourgeoisie... èn: een momentaneel intermitterend sentiment van hoog laisser-aller, dit laatste in spreektaal zóo: 'wat

[30]Ch. Baudelaire, *Oeuvres Complètes*, 'Le Peintre de la Vie Moderne', 881-921, het citaat op p. 906: '..., celui enfin qui n'a pas d'autre profession que l'élégance....'

kan mij het schelen of de wereld ten onder gaat, heb ik niet genoeg aan mijn eigen, voor den korten tijd van mijn leven:.'[31]

Een soortgelijke mentaliteit schrijft Henri van Booven toe aan Carel de Nerée tot Babberich in zijn In Memoriam van deze schilder. Na een beschrijving van de uiterlijke verschijning van De Nerée: 'zijn buitensporige kleding, zijn hooge boorden, korte vesten, zijn prachtige spitse verlakte schoenen en zijn "Nieuwe Gids-achtigheid"...', verklaart hij dat De Nerée een afschuw had van gewone mensen en zijn kunst tegenover de grofheid van het dagelijkse leven wilde plaatsen. Zijn kunst is dan volgens Van Booven ook maar voor enkelen en niet voor de massa, maar vooral niet voor 'zeker bedilzieke menschen, verkonders van

[31] L. van Deyssel, 'Socialisme', *De Nieuwe Gids*, 7 deel 1 (1892) 372.

onrijpe waarheden en soberheidsvoorstanders die uit bekrompenheid, dewelke zich tot een overtuiging uit beginselzucht zocht te spitsen, slechts heil verwachten van wat zij overeengekomen zijn te noemen: “proletarische kunst” en verwante fraaiigheid...’.[32] Dandy-kunstenaars, zoals Couperus er ook één was, hielden zich verre van maatschappelijke ideologieën. Zij bleven hoog in hun ivoren torens en ook al zagen zij waarschijnlijk wel in dat de maatschappij, die bijvoorbeeld de socialisten nastreefden, rechtvaardiger zou zijn dan die waarin zij leefden, dan zouden zij toch bij hun oude opvattingen blijven en met Van Deyssel zeggen: ‘Ik geef de voorkeur aan elegant dwalen, boven burgerlijk gelijk hebben.’[33]

[32]H. van Booven, ‘Karel de Nerée, 18 maart 1880-19 october 1909’, *Elsevier*, 21 deel 42 (1911) 6-18, het citaat op p. 7.

[33]L. van Deyssel, ‘Socialisme’, *De Nieuwe Gids*, 7 deel 1 (1892) 372.

Rose+Croix

In november 1892 komt Joséphin Péladan, de Sâr (= leider) van de Franse *Ordre de la Rose+Croix* naar Nederland om lezingen te houden te houden onder de titel ‘Le Mystère, l'Art et l'Amour’; daarin propageert hij de gedachte dat de kunst in dienst moet staan van de mystiek. Om kunstenaars die dergelijke mystieke, ideële kunst maken, aan het publiek te presenteren, organiseert hij vanaf 1892 een jaarlijkse tentoonstelling, de *Salon de la Rose+Croix*. De salons, die tot 1899 doorgaan, zijn voor ons belangrijk omdat er zoveel symbolisten geëxposeerd hebben, niet alleen uit Frankrijk maar ook uit andere landen.[34]

Joséphin Péladan (1858-1918) is bekend geworden als kunstcriticus en als schrijver van mystiek-decadente romans zoals *La Vice Suprème* (1886) uit de serie *La Décadence Latine*. Hij sticht in 1888 samen met een beginnend dichter Stanislas de Guaita de *Ordre de la Rose+Croix+Kabbalistique*. De leer die de Rozekruisers aanhingen was gebaseerd op de vizioenen van de 15de-eeuwse helderziende Christian Rozenkreutz, aan wiens werkelijke bestaan echter wordt

[34]Een volledige lijst van kunstenaars die op de zes salons geëxposeerd hebben, is afgedrukt bij R. Pincus-Witten, *Occult Symbolism in France. Joséphin Péladan and the Salons de la Rose+Croix*, New York/ London 1976, 217-224 (appendix III).

getwijfeld.[35] Péladan kan zich al spoedig niet meer verenigen met de toevoeging ‘Kabbalistique’ die refereert aan de joodse mystieke leer van de verborgen betekenis van letters en getallen. In 1890 breekt hij dan ook met de bestaande orde en richt de *Ordre de la Rose+Croix+Catholique* op, ‘ontdaan van alle heidense elementen, verenigd met de Moederkerk’; daarmee wil hij de verloren gegane mystiek weer in ere herstellen. Uit deze breuk blijkt overigens hoe verward en weinig eensgezind de verschillende occulte sekten waren.[36]

De nieuwe orde propageert naast religieuze en morele ook esthetische waarden, de laatste onder andere in de genoemde jaarlijkse salon en verder in concerten en

[35]Pincus-Witten, op. cit., 69 e.v.; het is opvallend dat Péladan in relatie tot de Rozekruisers bijna nergens gezien wordt als een serieuze of belangrijke figuur; hij wordt slechts terloops genoemd door C. Wilson, *The Occult*, London 1971, en helemaal niet in F.A. Yates, *The Rosicrucian Enlightenment*, Worcester/London 1972, of M. Heindel, *Die Weltanschauung der Rosenkreuzer oder Mystisches Christentum*, Oceanside s.a.. Vgl. F. Wittemans, ‘De Orde der Rozekruisers III’ *Eenheid* 9 (1918) 707, die over Péladan en zijn Rozekruisersorde opmerkt: ‘Het was meer een Litteraire- en kunstbeweging, om door middel van geschriften, het toneel en tentoonstellingen het licht achter de dogma's verborgen, weer tevoorschijn te brengen,... ‘Uit Wittemans’ beknopte overzicht blijkt tevens dat er nooit één hechte beweging van Rozekruisers is geweest, maar steeds diverse groepen op verschillende plaatsen en tijden in de geschiedenis.

[36]Over deze breuk, de Oorlog der Twee Rozen genoemd: Pincus-Witten, op. cit., 77 e.v.; R. Rudorff, *Belle Epoque. Paris in the Nineties*, New Abbot 1972, 187 e.v.; Chr. McIntosh, *Eliphas Lévi and the French Occult Revival*, London 1975, 2e ed., 171 e.v.

theatervoorstellingen.[37] De regels waaraan een kunstenaar moet voldoen om toegelaten te worden tot de *Salon de la Rose+Croix* verschijnen in het najaar van 1891, onder de titel *Salon de la Rose+Croix. Règle et Monitoire*.[38] Het doel van de orde en de salon is 'om de cultus van het Ideële te herstellen in al haar schittering, met Traditie als haar basis en Schoonheid als het middel daartoe.' Verder wil de *Salon de la Rose+Croix* 'het realisme vernietigen, de Latijnse smaak hervormen en een school van ideële kunst scheppen.' Er is geen jury want de orde respecteert de kunstenaar te zeer om hem te beoordelen op zijn methode: er wordt alleen geëist dat het kunstwerk schoonheid bevat en edel en lyrisch van karakter is.[39] Interessant is de gedetailleerde lijst die Péladan opstelt van onderwerpen die niet in aanmerking komen, hoe goed ze ook geschilderd mogen zijn[40] en de onderwerpen die hij graag ziet, ook al is de technische uitvoering niet perfect: 'ten eerste het Katholieke Ideaal en mystiek. Na Legende, Mythe, Allegorie, de Droom, de Parafrase van grote dichtwerken en tenslotte alle Lyriek, geeft de orde de voorkeur aan werk dat het karakter van muurschilderingen heeft, als zijnde van het hoogste belang.'[41] Omdat Péladan alleen geïnteresseerd is in het onderwerp van de schilderijen en niet in hun stijl, wenden de meer geavanceerde Franse kunstenaars, onder andere de *Nabis*, zich al na de eerste tentoonstelling van hem af[42]; enkele jaren later bevat

[37]Overigens blijft Péladan zijn esthetische principes publiceren in artikelen en boeken waarvan *L'Art Idéaliste et Mystique,* Paris 1894, dat een soort samenvatting van zijn ideëen geeft, het meest leesbaar is. Pincus-Witten, op. cit., 167-168; McIntosh, op. cit., 174-175.

[38]Deze brochure is een uitgebreide versie van een publicatie van Péladan in *Le Figaro* van 21 sept. 1891, Le Manifeste de la Rose+Croix, herdrukt in J. Péladan, *La Décadence Latine, Ethopée X, Le Panthée*, Paris 1892, 307-314. De brochure zelf is ook in dit werk herdrukt, p. 291-299.

[39]Péladan, *Le Panthée*, op. cit., 291-293.

[40]Onderwerpen die Péladan afwees waren o.a.: historieschilderkunst zoals van Delaroche, patriottische en militaire schilderkunst zoals van Meissonier, het dagelijks leven van die tijd, de meeste portretten, landschappen (behalve die op de manier van Poussin), zeestukken, humoristische schilderkunst, zuiver picturaal orientalisme, huisdieren, bloemen enz. Péladan, *Le Panthée*, op. cit., 292.

[41]Péladan, *Le Panthée*, op. cit., 293.

[42]Hoe de Nabis over Péladan dachten, is wellicht af te leiden uit een voorval tijdens het verblijf van Sérusier met Jan Verkade in Amsterdam in 1892. R.N. Roland Holst heeft toen bij Sérusier informatie ingewonnen over Péladan en zijn salon voor Derkinderen in verband met het eventuele exposeren van diens wandschildering op de *Salon de la Rose+Croix*: Derkinderen ziet ervan af. E. Braches, op. cit., 37.

de *Salon de la Rose+Croix* bijna uitsluitend esoterische curiositeiten, die in de artistieke ontwikkeling van de jaren negentig van weinig belang zijn.[43]

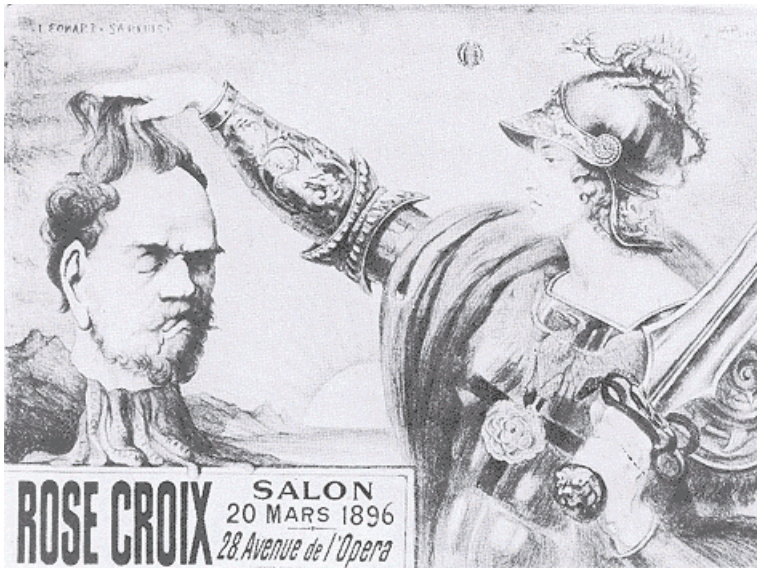
De vraag rijst nu hoe deze excentrieke figuur in Nederland wordt ontvangen en of hij invloed heeft gehad op de Nederlandse symbolisten. Het is zeker dat Péladan voor zijn komst al bekend was bij Nederlandse kunstenaars, zij het in kleine kring. Toorop heeft immers al op de eerste *Salon de la Rose+Croix* geëxposeerd met zijn *Venus der Zee* (ca. 1890, ook wel getiteld *De Hetaire*) en *De Jonge Generatie* (1892).[44] Ook Derkinderen heeft erover gedacht zijn *Eerste Bossche Wand* (1891), een wandschildering die op losse doeken aangebracht en dus verplaatsbaar was, bij Péladan tentoon te stellen.[45] Toorop en Derkinderen kunnen op de hoogte geweest zijn van Péladans activiteiten door hun contacten met de groep *Les Vingt* in Brussel, waarvan schilders als Khnopff en Delville en de

[43]Dat dit al werd ingezien na de derde salon (1894) blijkt uit een artikel van J. Leclerq in de *Mercure de France* van maart 1894, 'Sur la peinture de Bruxelles à Paris', 71-77. Pincus-Witten, op. cit., 171-172.

[44]Pincus-Witten, op. cit., 137-138.

[45]Braches, op. cit., 35-39.

beeldhouwer Minne ook al werk inzonden voor de eerste salon. Misschien was ook de eind 1891 verschenen brochure van Péladan *Salon de la Rose+Croix. Règle et Monitoire* al in januari 1892 in Nederland bekend. Braches veronderstelt dat André Jolles, die op de hoogte was van de modernste Franse literatuur en bovendien zelf lid was van een mystiek genootschap *JOREKA*, samen met H.C. Redeke en Jan Kalf, de brochure waarschijnlijk in zijn boekenkast had staan.[46]



14 Léonard Sarluis en Armand Point, *Affiche voor de vijfde Salon de la Rose+Croix,* 1896.

Diepenbrock moet in ieder geval al spoedig op de hoogte geweest zijn van deze regels want hij schrijft 21 febr. 1892 aan zijn vriend De Graaf dat hij *Le Panthée* van Péladan aan het lezen is waarin zowel de regels van de *Salon de la Rose+Croix* als diverse manifesten van Péladan herdrukt zijn. Waarschijnlijk is het ook via zijn vriendschap met Jolles dat R.N. Roland Holst op de hoogte is van het literaire werk van Péladan: hij eindigt een bespreking van Derkinderens *Eerste Bossche*

[46]Het feit dat Jolles zo goed op de hoogte was van de Franse literatuur, heeft hij voor een groot deel te danken aan de interesse van zijn moeder, Mevr. Jolles-Singels, die schrijfster was en geabonneerd op de *Mercure de France* en de *Revue Blanche*. Zie W. Thys, *De Kroniek van P.L. Tak, Brandpunt van Nederlandse cultuur in de jaren negentig van de vorige eeuw*, Amsterdam/Antwerpen 1956, 113. Thys wijst meermalen op het belang van deze vrouw voor het artistieke leven in die tijd, op. cit., 67, 112-113. Over het gezelschap *JOREKA*, Thys, op. cit., 68-69. Dit mystiek-symbolistische genootschap heeft aan Péladan, toen hij in Nederland was, een brief geschreven om hem uit te nodigen voor een lezing in Amsterdam. Het antwoord van Péladan op deze brief werd, jaren later, als curiositeit gepubliceerd in *De Kroniek* van 9 aug. 1896, waarbij Péladan er niet zo goed afkomt. André Jolles gaat in het volgende nummer van *De Kroniek* op deze brief in en deze twee publicaties zijn het enige schriftelijke bewijs van *JOREKA*. De vraag rijst of dit gezelschap serieus genomen moet worden, mede gelet op het feit dat de leden namen droegen als Pipifer, Tabacifer en Lucifer, naar de attributen van hun waardigheid.

Wand met een citaat uit Péladan.[47] Tenslotte heeft Jan Kalff in *De Portefeuille* van 28 mei 1892 een verslag gegeven van de eerste salon van Péladan, hoewel hij daarin, vreemd genoeg, Toorop niet noemt. In ieder geval trekt Péladan, wanneer hij tussen 12 en 15 november in Den Haag en Leiden zijn lezingen komt houden, genoeg belangstellenden. Hij slaagt erin drie 'discipelen' onder de beeldende kunstenaars te maken, namelijk Toorop, Thorn Prikker en Roland Holst, die een insigne krijgen als bewijs van hun lidmaatschap van de orde en uitgenodigd worden voor de Salon van 1893. (afb. 14)[48] De meningen over hem zijn verdeeld. Zijn ideeën over kunst spreken over het algemeen wel aan: 'De Sâr vertelde een heele boel moois over kunst en vond b.v. het landschap van de moderne schilders afschuwelijk, "ce n'est que de peinture", hij wou meer *de ziel* van het landschap zien, niet het portret van de boomen enz.', schrijft Thorn Prikker aan Henri Borel.[49] En Toorop schrijft aan Witsen over Péladan: 'Veel onzin, maar ook verduiveld veel waars.'[50] Ook in Leiden, waar Péladan onder andere logeert bij H.P. Bremmer, is men onder de indruk van zijn kennis van de kunst.[51] Maar zijn uiterlijke verschijning - 'lenig lijfje in zwart-zij jakje met witkanten befje en sluitend tot de vrouwelijke handjes, bruin-satijnen kuitbroek in hooge witte laarzen' - brengt een ernstig persoon als Albert Verwey tot de conclusie: 't Is een hansworst.'[52]

Sporen van Péladans invloed zijn te vinden in een tekening van Toorop, *De Sfinx* (1892-1897). Links ziet men rozen, waarin een kruis is getekend. Dit embleem van de Rozekruisers keert terug in een ander werk van hem, *Kundry en Parsifal* (1894). (afb. 15)[53] Belangrijker is het feit dat de onderwerpen, die Péladan zo graag uitgebeeld zag, frequent in het werk van Nederlandse symbolisten voorkomen. Toorops schilderijen geven zowel mystiek, legende, dromen, mythe als illustraties van grote dichtwerken. In de met christelijke symboliek beladen werken van Thorn Prikker vindt men mystiek en 'het Katholieke Ideaal', terwijl

[47] R.N. Roland Holst, 'De beteekenis van Derkinderens nieuwe muurschildering in onze schilderkunst', *De Nieuwe Gids* 7 deel 1 (1892) 324. Zie ook Polak, op. cit., 248 en Braches, op. cit., 42.

[48] Zie Thorn Prikker, *Brieven*, op. cit., 25. Op de tweede salon hebben de nieuwe discipelen van Péladan niet geëxposeerd. Alleen Ph. Zilcken heeft er een portret van Verlaine heengezonden. Ook aan de volgende salons hebben geen Nederlandse kunstenaars meer deelgenomen, afgezien van de in Parijs levende, uit Nederland afkomstige schilder Léonard Sarluis (1874-1949), die samen met de Moreau-leerling Armand Point de affiche voor de vijfde salon (1896) maakte. (afb. 14) (cat. nr. 4)

[49] Thorn Prikker, *Brieven*, 21 (brief van 20 nov. 1892).

[50] Polak, op. cit., 115.

[51] Alles over Péladans verblijf in Leiden is te vinden bij J.M. Joosten, 'De Leidse tijd van H.P. Bremmer 1871-1895', *Leids Jaarboekje* 63 (1971) 86-87 en 104-106. Evenals Toorop (zie Polak op. cit., 116) kreeg Bremmer een portret van Péladan met een opdracht en ook hij werd uitgenodigd om te exposeren op de *Salon de la Rose+Croix*.

[52] Brief van 14 nov. 1892 aan H. van der Schalk. *Kunstenaarslevens. De briefwisseling van Albert Verwey met Alphons Diepenbrock, Herman Gorter, R.N. Roland Holst, Henriëtte van der Schalk en J. Th. Toorop*. verzorgd door Dr. Mea Nijland-Verwey, Assen 1959, 80.

[53] Zie Polak. op. cit., 116 over *De Sphinx*, en 365 over *Kundry en Parsifal*.

de wandschilderingen van Derkinderen, zowel qua techniek als qua voorstelling als het ware voor de *Salon de la Rose+Croix* geschapen zijn.[54]

[54]Polak, op. cit. 261-262 noemt nog een mogelijke invloed van Péladan: in de litho *Un Beau Sire Grave* (1893) van R.N. Roland Holst zou de Maltezer ridder ontleend kunnen zijn aan Péladans roman *La Vice Suprème*. Haar eerste veronderstelling, dat de voorstelling teruggaat op het voorbeeld van de Engelse prerafaëlieten, lijkt echter aannemelijker.

15 Jan Toorop, *Kundry en Parsifal,* 1894/1895. Verzameling J.P. Smid, kunsthandel 'Monet', Amsterdam.

Uit de ontvangst van Péladan blijkt dat de behoefte aan het mystieke en occulte bij Nederlandse kunstenaars groot was. De hang naar mystiek in deze tijd beperkt zich echter niet tot de Rozekruisers alleen. In dat verband moet ook gewezen worden op de herleving van de belangstelling voor de christelijke mystiek in die jaren.[55] De grote mystieken uit de middeleeuwen zoals Thomas à Kempis en Ruusbroec worden veel gelezen en ook een werk als *Le Latin Mystique* (1892) van Rémy de Gourmont - een vertaling van verschillende middeleeuwse mystieke teksten -

[55]Vgl. ook Thys, op. cit., 141-142 en 149-150 en A. Jolles, *Bezieling en vorm*, Haarlem 1923, 262. Ook de *Christus-sonnetten* van Albert Verwey wijzen in die richting.

geniet grote bekendheid.[56] Maar mogelijk heeft de katholieke mystiek van Péladan hier nog een extra impuls gegeven.[57]

Theosofie

Een stroming die invloed heeft gehad op het symbolisme en meer in het bijzonder op de ontwikkeling van symbolistisch getinte abstracte kunst, is de theosofie. Deze 'geesteswetenschap', werd in 1875 door mevrouw H.P. Blavatsky en kolonel Olcott in New York openbaar gemaakt en vond spoedig over de hele wereld aanhangers. De leer van de theosofie wil wetenschap, religie en filosofie tegelijk zijn en baseert zich op mysteriën die al duizenden jaren aan de mensheid bekend zouden zijn. In twee boeken *Isis Unveiled* (1877) en *The Secret Doctrine* (1888)[58] onthult Blavatsky deze mysteriën; ze zouden haar op geheimzinnige wijze in Tibet geopenbaard zijn. In *Isis Unveiled* gaat zij er vanuit dat alle godsdiensten in wezen hetzelfde verkondigen en dat de stichters ervan, die ingewijden genoemd worden, reïncarnaties zijn van één goddelijke natuur. Deze gedachte wordt ook uitgewerkt door E. Schuré in *Les Grands Initiés* (1888).[59] *The Secret Doctrine* bevat een wereldbeeld dat een mengeling van Oosterse en Westerse mystiek is met aanhalingen uit de belangrijkste geschriften van de grote godsdiensten der aarde zoals de Upanishads, Zend-Avesta, de Bhagavad-Gita, de Hermetische en Pythagoreïsche boeken, Koran en Bijbel. Volgens Blavatsky is de kosmos een geometrisch geordende eenheid, waarin de wet van evolutie heerst. Zij interpreteert die evolutie als een beweging die leidt naar een vergeestelijking van de materie en uiteindelijk bij de mensen moet resulteren in het doorbreken van het Karma, de optelsom van goed en kwaad. Er zijn zeven verschillende gebieden waarin geest en stof in steeds andere verhoudingen werkzaam zijn, zowel in de zichtbare als in de onzichtbare wereld. (afb. 16)[60] De dode stof heeft alleen deel aan het laagste, het fysische gebied. Het kristal, dat volgens geometrische wetten gebouwd is, manifesteert zich ook op het tweede,

[56]Zowel Frans Erens als Alphons Diepenbrock bespreken dit boek in *De Nieuwe Gids* resp. 8 (1893) deel 1, 422-424 en 8 (1893) deel 1, 263-275. Zie ook Thys, op. cit., 68, 149 e.v.

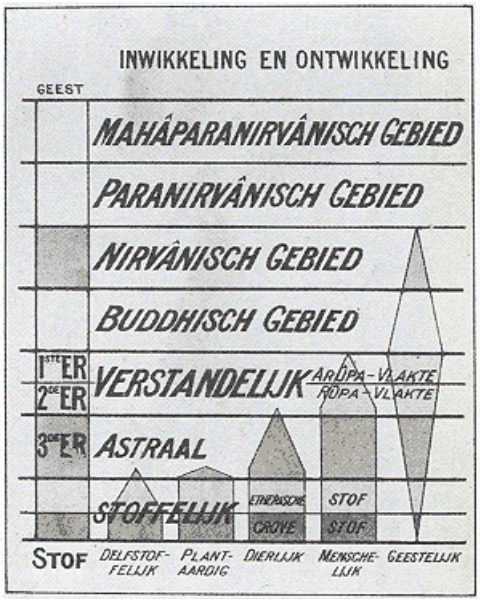
[57]Zie Joosten, op. cit., 86-87 over hetgeen Bremmer het belang van Péladan acht: 'De beweging tot verlevendiging van de Katholieke mystieke kunst is ingeleid circa 1892 toen Sâr Péladan zijn eerste tentoonstelling van de Rose+Croix opende en die als oppositie tegen het materialisme en naturalisme bedoelde.'

[58]H.P. Blavatsky, *Isis Unveiled*, New York 1877. Nederlandse vertaling *Isis Ontsluierd*, s.l. 1911 (dl. 1), 1914 (dl. 2). H.P. Blavatsky, *The Secret Doctrine,* London 1888. Nederlandse vertaling: *De Geheime Leer, s.l. 1907 (dl. 1), 1908 (dl. 2 en 3)*.

[59]E. Schuré, *Les Grands Initiés*, Paris 1888. Nederlandse vertaling: *De grote ingewijden*, door Filofotos in 1907. Het deel over Jezus werd in 1901 al vertaald.

[60]C.W. Leadbeater, *De zichtbare en onzichtbare mensch*, Amsterdam 1903, 8, waar hij over de verschillende gebieden zegt: 'men moet zich niet voorstellen dat zij het eene boven het andere gelegen zijn zooals de planken van een boekenkast maar veeleer dat zij dezelfde ruimte vullen en elkander doordringen' al worden ze terwille van het gemak en als zinnebeeld wel als lagen voorgesteld. Zie afb. 16, Leadbeater op. cit. Schema IV.

het astrale gebied, evenals het plantenrijk. De dierenwereld bereikt een hoger stadium: het derde, verstandelijke gebied. De mens heeft deel aan het vierde, het buddhisch gebied, wat zich uit in een meestal vaag besef van onsterfelijkheid. De mens kan echter door middel van meditatie en oefening een bewustzijn op hogere gebieden bereiken. Alleen de ingewijden, de stichters van grote godsdiensten, komen tot de hoogste fase van de evolutie, het nirwana, ook wel omschreven als 'het witte licht' en ontstijgen de stof bijna geheel. De drie laagste gebieden zijn aan vergankelijkheid onderhevig. Hetgeen men op de vier hogere gebieden bereikt, is onsterfelijk en keert terug in een volgende reïncarnatie. Volgens de theosofie heeft de mens niet alleen het zintuiglijk waarneembare, grof-stoffelijke lichaam, maar ook een fijn-stoffelijk astraal- en verstandslichaam, die in een eivorm om het grof-stoffelijk lichaam heenzweven.



16 Schema IV uit C.W. Leadbeater, *De zichtbare en onzichtbare mensch*. Amsterdam 1903, 16.

Door oefening, innerlijke aanschouwing genoemd, kan men deze leren waarnemen. Een leerboek daarvoor is *De zichtbare en onzichtbare mensch* van C.W. Leadbeater en A. Besant, waarin een poging is gedaan om deze zogenoemde aura's af te beelden. Aan de kleuren en vormen van de aura kan men de gedachten en gevoelens van een mens aflezen. In het deel 'Gedachtevormen' zegt A. Besant dat er drie algemene beginselen aan de voortbrenging van deze gedachtevormen ten grondslag liggen: '1. De hoedanigheid der gedachte bepaalt de kleur.; 2. De aard der gedachte bepaalt den vorm.; 3. De beslistheid der gedachte bepaalt de duidelijkheid van omtrek.'[61] De betekenissen van de kleuren geven A. Besant en C.W. Leadbeater uitgebreid in

[61] A. Besant, *Gedachtevormen*, aanhangsel bij het boek van C.W. Leadbeater, *De zichtbare en onzichtbare mensch*, Amsterdam 1903, 111-125, het citaat is van 119.

het boek *Thought forms* (1901)[62]; paars en blauw duiden bijvoorbeeld op een hoge geestelijke ontwikkeling, geel op verstandelijke vermogens, en donkere, troebele kleuren, zoals zwart, bruin en grijsgroen op de lagere gevoelens en gedachten. Ook gaan zij in op de vormen in de aura: zo betekenen bloemvormen gedachten van toewijding en overgave terwijl abstracte vormen, zoals cirkel, kubus, pyramide, driehoek, pentagram en dubbele driehoek gedachten aangeven die zich bezig houden met de wereldorde of bovennatuurkundige begrippen zijn.[63] Met deze korte samenvatting van enkele thema's uit de theosofische leer willen wij hier volstaan, om vervolgens na te gaan of er in het werk van Nederlandse symbolisten theosofische invloeden aan te wijzen zijn.

In 1894 worden de architekten K.P.C. de Bazel en J.L.M. Lauweriks lid van de *Theosofische Vereeniging*, die in Nederland in 1892 was opgericht.[64] In hetzelfde jaar verschijnen van hun hand houtsneden met theosofische symboliek bij artikelen in *Licht en Waarheid*, het orgaan van de vereniging *Wie Denkt Overwint*, een oorspronkelijk ethisch-anarchistische groepering, die later tot een theosofische richting uitgroeide. Eind 1896 richten zij de Vâhana-Loge op, van waaruit zij samen met H.J.M. Walenkamp en J.H. de Groot de Vâhana-cursus organiseren, waar men ontwerpen maakt die gebaseerd zijn op het gebruik van geometrische vormen.[65] De kunstenaar die kosmische kunst wil maken moet de geometrie als uitgangspunt nemen omdat de kosmos volgens geometrische principes gebouwd is. Deze gedachtengang vindt men ook terug in de artikelen, die zij in *Architectura* en andere tijdschriften publiceren.[66]

In de thematiek van de genoemde houtsneden uit de jaren 1894-1897 komen hun theosofische ideeën duidelijk tot uiting. Een kerngedachte daarin vormt het streven naar het Hoogste Zelf door de opheffing van het lagere, dierlijke in de mens. (cat. nrs. 90 en 114) Het hogere en lagere worden vaak in de tegenstelling wit-zwart tot uitdrukking gebracht. Ook wordt gebruik gemaakt van symbolen uit de theosofie zoals de dubbele driehoek, ook wel het zegel van Salomon genoemd, in de *Drie Krachten* (cat. nr. 93) waarin de neerwaarts gerichte zwarte driehoek de lagere dierlijke aspecten aangeeft en de naar boven gerichte witte driehoek de hogere geestelijke.[67] Bovendien worden abstracte geestelijke begrippen uitgebeeld door bewegingslijnen, zoals in *Krishna, de verlosser aan de arbeid* (cat. nr. 87) waar de witte gedachtenstroom, van geest vervuld, de zwarte omhoogstrevende zuil van materie bezielt en tot spreken brengt. De suggestie van beweging keert terug in de zwarte figuur linksonder, die de witte gedachtenstroom weer naar de duistere materie richt.

Het evolutiebegrip, dat betrekking heeft op de verheffing van het lage in de mens naar het hogere is te vinden in de houtsnede *Multatuli* (cat. nr. 132) van Lauweriks. Hij beeldt hierin drie stadia in de ontwikkeling van de mens uit:[68] rechtsonder de aan de materie gebonden mens, links de mens die het hogere zoekt maar aan de materie geketend blijft en rechtsboven, op een hoger plan, de ingewijde mens. De dubbele driehoek achter het hoofd van de ingewijde is het symbool van het hogere weten.

[62] Nederlandse vertaling: *Gedachtevormen*, Amsterdam 1905. Dit boek is een uitgebreide versie van het hiervoor genoemde essay van A. Besant. Het kleurenschema bevindt zich voorin het boek.

[63] A. Besant, *Gedachtevormen* 1903, 120/121.

[64] A.W. Reinink, op. cit., 20 noot 15.

[65] *Theosophia* 5 (1896), 148. Zie over de Vâhana-cursus ook: Braches, op. cit., 110-112 en de ervaringen van een deelneemster aan de cursus in: Margaretha Verwey, *De Smidse*, Santpoort 1947, 44-46.

[66] K.P.C. de Bazel, 'Bouwkunst', *Architectura* 7 (1899), 132; J.L.M. Lauweriks, 'Het nut en doel der kunst', *Architectura* 14 (1906), 89; J.H. en J.M. de Groot, *Driehoeken bij ontwerpen van ornament,* Amsterdam 1896; H.J.M. Walenkamp, 'Vóór-historische wijsheid', *Architectura* 12 (1904), 333-336a.

[67] De uitleg van het zegel der *Theosofische Vereniging* staat in *Theosophia* 1 (1893), 138-141.

[68] Zie ook *Streven naar het hoogere* van J.L.M. Lauweriks. (Cat. nr. 114).

Ook H.J.M. Walenkamp is theosoof geweest, wat blijkt uit zijn deelname met o.a. *Lente* in 1904 aan de *Eerste Tentoonstelling van Beeldende Kunsten en Kunstnijverheid van Leden der Theosofische Vereeniging in Nederland en België*, die in Amsterdam gehouden werd.[69]

Onder de andere deelnemers bevindt zich F. Zwollo, die evenals Lauweriks kort daarop naar Duitsland gaat om les te geven in Düsseldorf en Hagen. In deze periode wordt hij penningmeester van de Duitse afdeling van de *Theosofische Vereeniging* terwijl Lauweriks secretaris wordt. Op de tentoonstelling van 1904 is ook werk te zien van L.A. van Blommestein, later een leerlinge van de theosoof Jean Delville, die in Brussel een *Salon d'Art Idéaliste* hield, in navolging van Péladans *Salon de la Rose+Croix*. De Belg C. Lambert toont op deze tentoonstelling een opvallend vroeg voorbeeld van een aura-schildering getiteld *Vision*. Mondriaans belangstelling voor de theosofie, die al van voor 1900 dateert leidt aanvankelijk niet tot een duidelijke theosofische thematiek. Uit zijn stijl in de periode tot 1908 ziet men verwantschap met M. Maris, E. Karsen en F. Verster terwijl men uit zijn contacten met G. van de Wall Perné en A.S. Hulshoff Pol, beide later behorende tot de *Kunstenaren der Idee*, kan vermoeden dat hij hun ideeën kende.

[69]In de catalogus van deze tentoonstelling, met een omslag van H.J.M. Walenkamp komt de naam van De Bazel, die toch ook theosoof was, niet voor; Lauweriks daarentegen weer wel.

Vanaf de zomer van 1908 verblijft Mondrïaan regelmatig in Domburg waar hij in contact staat met Jan Toorop en zijn kring, onder wie Jacoba van Heemskerck en Marie Tak van Poortvliet, die allen een diepgaande interesse voor mystiek hadden.[70] In mei 1909 wordt Mondriaan lid van de *Theosofische Vereeniging*. In deze periode treedt er een verandering op in zijn werk. In een brief aan I. Querido uit hetzelfde jaar naar aanleiding van een kritiek op de tentoonstelling die hij met C. Spoor en J. Sluyters in het Stedelijk Museum in Amsterdam had, waar o.a. *Devotie* (cat. nr. 116) te zien was, zet Mondriaan zijn streven naar een vergeestelijkte kunst uiteen: ‘Voorlopig althans wil ik mijn werk laten blijven op het gewone zintuigen-terrein, want daar leven we nog in. Maar toch kan kunst een overgang reeds vormen tot fijnere regionen: ik noem het misschien verkeerd geestelijke gebieden, want alles wat vorm heeft, is nog niet geestelijk heb ik gelezen. Maar 't is toch de omhooggaande weg, van de stof af.’[71]

[70]Zie brief van Mondriaan aan C. Spoor over gesprek met Jan Toorop. *Museumjournaal* 15. (1970) 5, 263; zie ook *Het Nieuwe Wereldbeeld,* 285.

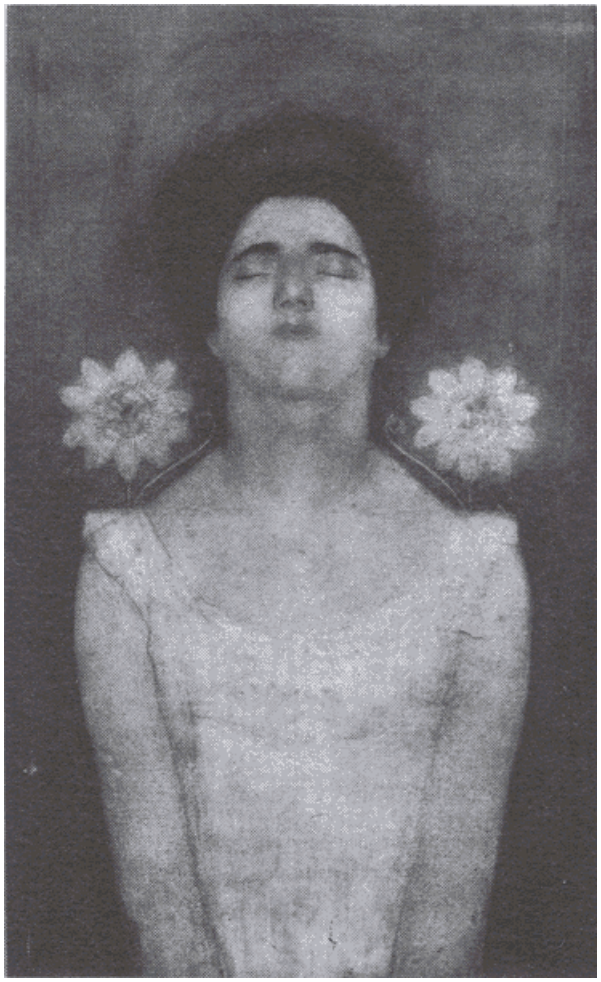
[71]C. Blok, *Piet Mondriaan. Een catalogus van zijn werk in Nederlands openbaar bezit*, Amsterdam 1974, 30; artikel Aug. de Meester-Obreen, *Elsevier*, 25 deel 2 (1915), 197.

Waarschijnlijk via meditatie trachtte Mondriaan bewuste geestelijke kennis te verkrijgen die nodig is om hoge ideële gedachten te kunnen verbeelden.[72]

In *Evolutie* (cat. nr. 94) uit 1910/11 wordt één van de belangrijkste theosofische dogma's verwerkt. Drie stadia in de ontwikkeling van de menselijke geest worden er symbolisch weergegeven. Welsh veronderstelt dat hier sprake is van de uitbeelding van dezelfde persoon, die gezien wordt in zijn drie complementaire aspecten.[73] Waarschijnlijk wordt bedoeld wat Leadbeater in zijn *De zichtbare en de onzichtbare mensch* het oorzakelijke, het astraal- en het verstandslichaam noemt, drie fasen van de kosmische evolutie waar de mens deel aan heeft.[74]

De triptiekvorm is vanwege zijn historische bepaaldheid hij uitstek geschikt om de beweging van de evolutie uit te beelden. Men 'leest' eerst het linkerpaneel dat de laagste evolutiefase aangeeft, vervolgens het rechterpaneel en dan het middenstuk, dat de hoogste fase die de mens kan bereiken aangeeft en in dit geval hoger hangt.[75]

De figuren op de buitenste panelen hebben geloken ogen, hetgeen aangeeft dat men in meditatie verzonken is om via de innerlijke aanschouwing een hoger niveau van bewustzijn te bereiken. De figuur in het midden heeft de ogen wijd geopend als teken dat zij deze staat bereikt heeft en ziener is geworden.[76]



17 Piet Mondriaan, *Passiebloem,* ca. 1908, Gemeentemuseum, Den Haag.

In de vormen van de navel en de tepels is ook een ontwikkeling waar te nemen die verband houdt met theosofische symboliek, zoals Welsh heeft aangeduid.[77] De kleuren die Mondriaan in dit triptiek gebruikt, voornamelijk blauw, violet en geel,

[72]Zie brief van Charley Toorop aan Kees Spoor begin 1909; gepubliceerd door L. van Ginniken m.m.v. J.M. Joosten in 'Documentatie: kunstenaarsbrieven Kees Spoor (2), *Museumjournaal* 15 (1970) 5, 261/2 waarin zij schrijft: 'Weet je nog hoe mooi 't was en die malle Mondriaan en zijn Buddha-houdingen pal-middel op 't strand?'

[73]R.P. Welsh, 'Mondrian and Theosophy', Cat. tent. New York, S.R. Guggenheim Museum, *Piet Mondrian, centennial exhibition*, 1972, 45.

[74]Leadbeater, op. cit., 90-97.

[75]In dezelfde periode schildert G. van de Wall Perné het triptiek *Psyche* (cat. nr. 100) dat eveneens drie trappen van geestelijke ontwikkeling uitbeeldt. Mogelijk is er een invloed van uitgegaan op *Evolutie* van Mondriaan; zie C. Blotkamp, *Simiolus* 8 (1975) 2, 101/102.

[76]R. Steiner, *Verslag van de voordrachten gehouden voor de Ned. Afd. Theos. Ver., 4-11 maart 1908*, 47; 'Maar die hoogere werelden kan men slechts leeren kennen door de ziel open te stellen: dan wordt de mensch *ziener*, een ingewijde reeds in zekeren zin.'

[77]Welsh, op. cit., 47.

blijken als ze vergeleken worden met het kleurenschema dat in Besant en Leadbeaters boek *Gedachtevormen* staat, te duiden op de hoogste ideële gevoelens en gedachten. Het heldere geel rondom het hoofd van de figuur op het middenpaneel betekent dat deze 'zijn begeerte geheel en al onder heerschappij van het verstand heeft en niet langer van den vasten grondslag der rede kan worden weggesleurd door wilde opwellingen van ontroering.'[78] De bloemvormen boven de schouders van de figuren, al eerder zo verwerkt in *Passiebloem* (afb. 17), zijn gedachtevormen. Binnen de theorieën van Besant e.a. met betrekking tot de gedachtenvormen, wijzen bloemen in de aura, zoals die bij de linkerfiguur, op gedachten van toewijding.[79] De geometrische vormen, zoals bij de figuren rechts en in het midden hebben zowel qua vorm als kleur hun specifieke betekenis. De hexagrammen rechts, symbool van de *Theosofische Vereeniging*, duiden op 'een poging om te komen tot een begrijpen van

[78] Leadbeater, op. cit., 94.

[79] Besant, op. cit., 1903, 120.

kosmische orde.'[80] De witte driehoeken in cirkels gevat, bij de figuur in het midden, geven door verstand geleide gedachten en gevoelens aan.[81]

Mondriaan bleef vrijwel zijn hele leven lid van de *Theosofische Vereeniging*. In veel publicaties is al gewezen op de invloed van de denkbeelden van de Larense filosoof Schoenmaekers op Mondriaan. Over de invloed van de theosofie op het latere abstracte werk bestaat verschil van mening in de literatuur over Mondriaan.[82] In ieder geval schrijft Mondriaan in een brief aan Van Doesburg omstreeks mei 1918: '*Ik* heb 't alles uit de Geheime Leer (Blavatsky), niet van Schoenm. Hoewel die 't zelfde zegt.'[83]

De theosofie, in het bijzonder de toepassing van de theorie van de gedachte-vormen heeft een belangrijke rol gespeeld bij de ontwikkeling van abstracte kunst, niet alleen bij Kandinsky[84] en Mondriaan maar bij talloze andere kunstenaars.

Een navolger van Kandinsky in Nederland is Janus de Winter, die vizioenen, aura's en gedachtevormen schildert. Volgens Van Doesburg kan De Winter echter nauwelijks aanvoelingen van hoger orde verbeelden, omdat hij te intuïtief werkt en het 'redelijk evenwicht' mist. Van Doesburg zegt daarover: 'Een ontroering wordt bij mij eerst dan een gedachtevorm, wanneer mijn ontroering dóór mijn verstand vorm aanneemt. Deze gedachtevorm wordt tot kunstvorm door het nuchter construeeren, wat in de scheppende handeling van hooger orde beteekent: het in evenwicht brengen - in volkomen rust en helderheid - van het beeldend middel met den geestelijk waargenomen vorm.'[85] Van Doesburg zelf, die vanaf 1912 in het blad *Eenheid* verhalen en kunstkritieken publiceert, schildert in de periode 1914-1916 diverse mystieke onderwerpen, waaronder aura-beelden. Zo bestaat er een aan hem toegeschreven schilderij, waarop een mens staat die omgeven is door een veelkleurig aura. Dit schilderij is praktisch een kopie van een afbeelding in Leadbeaters *Zichtbare en onzichtbare mensch*. (cat. nr. 104) Het stelt het oorzakelijk lichaam van de adept voor, het hoogste stadium van de mens dat volgens Leadbeater nog is af te beelden.

Het 'afbeelden van het onzichtbare' uit de astrale en mentale wereld, is ook het doel geweest van diverse kunstenaars, die vanaf 1916 exposeerden in het *Huis der Zielekunst* in Den Haag.[86] Onbetwiste leider van de groep, de schilder-schrijver Alb. A. Plasschaert - ook werkend onder het pseudoniem Anjana Bertos - niet te verwarren met zijn neef de kunstcriticus, Albert Plasschaert - probeert door middel van 'mystieke lijn - en kleursymphonieën' zijn geesteservaringen uit te drukken, die hij verder toelicht in talloze, zeer duistere lezingen en geschriften. In 1918 en 1919 is hij redacteur van *De Derde Weg*, het tweemaandelijks tijdschrift van *Huis 202*. Daarin verschijnen gedichten en opstellen, soms met tekeningen, die nogal evangelistisch aandoen, zoals *O! God te dienen. (Opus 1737)* (afb. 18)[87]

[80]Besant, op. cit., 1905, 63 en fig. 40; mogelijk zijn de geometrische vormen om het hoofd van de middenfiguur in Mondriaans *Evolutie* ook te zien als het hexagram, zoals die in de houtsneden van Lauweriks meermalen voorkomt, o.a. in *Multatuli* en *Streven naar het hoogere* (cat. nrs. 132 en 114) en die er op duidt dat deze figuren kennis hebben van het 'hogere weten'.

[81]Besant, op. cit., 1905, 63.

[82]Zie Welsh, op. cit.; R.P. Welsh, 'The subject matter of abstraction', *Artforum*, 11 (1973) 8, 50-53; Blotkamp. op. cit.; C. Blok, 'Correspondence', Simiolus 9 (1977) 2, 119.

[83]Brief van Mondriaan aan Theo van Doesburg ca. mei 1918 die zich bevindt in de coll. Nelly van Doesburg.

[84]Zie over W. Kandinsky: S. Ringbom, 'The Sounding Cosmos, a Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting', *Acta Academiae Aboensis Ser. A Humaniora*, vol. 38 nr. 2, Åbo 1970.

[85]Th. van Doesburg, *De schilder De Winter en zijn werk, psycho-analytische studie*, Haarlem 1916, 10.

[86]Ook wel genoemd *Huis 202*, gevestigd aan Noordeinde 202 in Den Haag. Van tentoonstellingen daar gehouden, verschenen van 1916 tot 1919 vaak besprekingen in *Eenheid*.

[87]*De Derde Weg* 1 (1919) 5, 8-17.

18 Albert Plasschaert, *O! God te dienen. Opus 1737*. Uit: *De Derde Weg* 1 (1919) 5, 8.

Ook Joh. Tielens blijkt geëxposeerd te hebben in het *Huis der Zielekunst*, met een schilderij *De Jaargetijden*. Deze schilder-mysticus, wiens naam al voorkomt in de catalogus van de hierboven genoemde tentoonstelling van leden van de *Theosofische Vereeniging* in 1904, heeft vooral meegedaan aan exposities van de Rotterdamse kunstenaarsgroep *De Branding*. De leden van deze groep gingen er van uit dat 'kunst, godsdienst en filosofie de taak hadden de mensheid weer bewust te maken van de diepere eenheid, de geestelijke achtergrond van al het bestaande...',[88] een doelstelling, die ook door de kunstenaars van het *Huis der Zielekunst* werd onderschreven. Volgens Laurens van Kuik, lid van *De Branding* is de weg tot de kennis van het onbewuste 'de zelfinkeer, de doordringende concentratie van de bewustzijns-aandacht op het innerlijk zielsgebeuren, zoveel mogelijk met uitsluiting van de indrukken der buitenwereld',[89] een gedachte die sterk overeenkomt met het belang dat de theosofen hechten aan de meditatie, als middel om hoger bewustzijn te bereiken.

[88]I. Boelema, 'De Branding', *Museumjournaal* 17 (1972) 6, 259.

[89]L. van Kuik, 'De Andere Wereld', *Holland Express* 9 (1916), 566.

Een ware broedplaats van allerlei stromingen en mensen met hoge opvattingen over kunst en kunstenaars was het Gooi, met name Laren en Blaricum, waarvan Herman Hana later nog een fraaie beschrijving geeft.[90] In dit verband moet de schilder Karel Schmidt genoemd worden, die in 1915 in Blaricum kwam wonen en daar in 1918 het genootschap *De Smeden* oprichtte, dat in september en oktober van dat jaar een grote tentoonstelling hield in het Stedelijk Museum in Amsterdam. Op die tentoonstelling waren diverse psychologische portretten, waarschijnlijk ook het *Lotsportret van Wilhelmina* (cat. nr. 119), waarop aura-achtige vormen te zien zijn. Schmidt gaf hierin niet de gelijkenis van de geportretteerden weer, maar wat zij uitstraalden. Margaretha Verwey geeft in haar autobiografie een karakterisering van het werk van Schmidt en zijn mede-

[90]H. Hana, 'Niek in Blaricum', *Het werk en de mens. Nico van Suchtelen* (ter gelegenheid van zijn 70ste verjaardag), Amsterdam 1948, 159-177.

standers: ‘Kosmisch werk zou ik het willen noemen. Een weergeven niet van de dingen die wij met uiterlijke oogen zien, maar een weergeven van wat achter de dingen ligt, een zien van het ongeziene.’[91]

[91]M. Verwey, op. cit., 80.

Het wekt geen verwondering dat kunstenaars zoals Schmidt maar ook anderen, die het ‘ongeziene’ trachten te verbeelden, worden beschouwd als priesters en zieners; soms wordt hen zelfs goddelijke inspiratie toegeschreven. Péladan maakte deze romantische opvatting van het kunstenaarschap weer actueel in de inleiding van de catalogus van de eerste *Salon de la Rose+Croix* met de woorden: ‘Kunstenaar, gij zijt priester... kunstenaar, gij zijt koning... kunstenaar, gij zijt magiër’.[92]

In Nederland zijn het Lauweriks, De Bazel en Walenkamp die vanuit hun theosofische achtergrond de architekt een priesterfunctie toekennen. De taak van de architekt is voor hen het verbeelden van de goddelijk orde, het vormen van een verbinding van de aarde met de kosmos, die door God volgens vaste principes gebouwd is. De kunstenaar moet deze principes volgen om de mensheid de weg tot het hogere te wijzen.[93]

[92]In een bespreking van deze tentoonstelling door J. Kalf jr., ‘La Rose+Croix’, *De Portefeuille* 14 (1892) 9, 88-90 worden delen uit deze inleiding in vertaling geciteerd.

[93]Zie o.a. artikel van K.P.C. de Bazel, ‘Bouwkunst’, *Bouw- en Sierkunst*, 1 (1898) 32-35 en 42-44.

19 Carel de Nerée tot Babberich, *Zwarte zwanen,* 1901. Gemeentemuseum Den Haag.

Als de kunst religie wordt en de kunstenaar priester, dan worden er geen musea gebouwd, maar tempels. Zo moet men het eerste ontwerp van Berlage voor het Haags Gemeentemuseum zien, waarvan de middenhal met de grote koepel een soort pantheon lijkt te zijn, waar een sakrale stilte heerst.[94]

Tot in de twintiger jaren blijkt het priesterschap van de kunstenaar actueel. In *Over kunst en kunstenaars* zegt Roland Holst over de gemeenschapskunstenaar: ‘Ten eerste dat het doel van de monumentale kunst is, den geest te voeren tot het waarlijk Verhevene, en dat de monumentale schilder priester moet zijn in de

[94]P. Singelenberg, ‘Het Haags Gemeentemuseum. De geschiedenis van Berlages museumbouw’, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 25 (1974) afb. 23

wijdste zin van het woord...'.[95] De verwachtingen die men in deze periode heeft van de kunstenaar zijn zeer hoog gespannen; men zag in hem de fakkeldrager van de toekomst die in staat zou zijn een betere wereld tot stand te brengen. Het gedicht van Theo van Doesburg, *De Priester-Kunstenaar*, dat in 1916 aan de aura-schilder Janus de Winter opgedragen werd getuigt hiervan; de laatste strofe van dit gedicht luidt:

'De mensch komt in 't licht!
De mensch wordt nu geboren!
De Kunst wordt religie
De Kunstenaar, de priester, die
den wereldwil uitbeeldt, in
vormen
kleuren
woorden,
klanken
de Priester, aan wien
Wij het nieuwe leven danken!'[96]

[95] R.N. Roland Holst, *Over kunst en kunstenaars. Beschouwingen en herdenkingen*, Amsterdam 1923, 173.

[96] *Eenheid* 7 (1916) 22 jan. 1916.

Filosofische achtergronden

Het positivisme heeft in de 19de eeuw grote invloed gehad en is als filosofie nauw verbonden met de liberale beginselen. August Comte zet in zijn zesdelige *Cours de philosophie positive*[97] de principes van de positivistische filosofie uiteen. Men gaat uit van de eenheid van geest en materie. Alleen wat met de zintuigen waargenomen en geverifieerd kan worden behoort tot de werkelijkheid. Iedere metafysica wordt als middel om tot kennis te komen uitgesloten. De empirische methode, die de grote vooruitgang in de natuurwetenschappen tot stand bracht wordt door de positivisten ook toegepast op andere wetenschappen en op religie en kunst. H. Taine is één van de woordvoerders van de positivistische visie op de kunst.[98] Kunst moet de 'Waarheid' dienen en kan dat door het zintuiglijk waarneembare objectief weer te geven. Ook als er emoties of idealen geschilderd worden moet men zich exact aan de feiten houden; vooral de historieschilderkunst wordt dan ook gewaardeerd. Na 1870 ontstaat er zowel in de filosofie als in de religie een groeiende belangstelling voor metafysische vraagstukken. In 1892 schetst A. Aurier de situatie in zijn artikel *'Les peintres symbolistes'* als volgt: 'Een groot aantal wetenschappers en geleerden van vandaag zijn erg ontmoedigd; zij realiseren zich dat deze experimentele wetenschap, waar zij zo trots op waren, duizendmaal minder zeker is dan de meest bizarre theogonie, de gekste metafysische droombeelden, de minst acceptabele dichterlijke droom en zij hebben een voorgevoel dat deze zelfverzekerde wetenschap, die zij trots positivistisch plachten te noemen misschien alleen maar een wetenschap is van wat relatief is...'.[99] In deze periode komt de idealistische filosofie van

[97] A. Comte, *Cours de philosophie positive*, Paris 1830-1842.

[98] H. Taine, *Philosophie de l'art. Leçons professées à l'École des beaux-arts,* Paris 1865.

[99] H.R. Rookmaaker, *Synthetist Art Theories*, Amsterdam 1959, 1, het citaat is, in het Engels, van noot a.

A. Schopenhauer in de belangstelling. In zijn *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819) twijfelt hij, in navolging van I. Kant, aan de objectiviteit van de zintuiglijke waarneming en daardoor ook aan de kenbaarheid van de buitenwereld via de rede. Onder invloed van de Indische wijsbegeerte komt hij tot zijn streven naar wereldverzaking. Kunst, speciaal de muziek, kan de wereld doen vergeten maar is slechts een tijdelijke verdoving.[100] In de filosofie van Schopenhauer heeft het vooruitgangsoptimisme plaats gemaakt voor een pessimistische visie op de wereld. Dit cultuurpessimisme vindt men in deze periode ook in de decadentie, die zich baseert op de gedachte dat men in een beschaving leeft die over zijn hoogtepunt heen is en op het punt staat inéén te storten.[101] De decadent streeft ernaar de laatste dagen zo schitterend mogelijk te maken, ontwikkelt een zucht naar schoonheid, een afkeer van het alledaagse en twijfelt aan iedere mogelijkheid tot maatschappelijke verandering.[102] Max Nordau somt in zijn boek *Entartung* (1893) op waartoe decadentie in de maatschappij leidt, namelijk tot fatalisme, occultisme, zwarte magie, exotisme en allerlei afwijkende vormen van sexualiteit.[103] Zij hebben daarom ook een grote interesse voor de nadagen van grote beschavingen uit het verleden zoals het Romeinse en Byzantijnse keizerrijk. Eveneens leidt dit rusteloos zoeken naar esthetisch genot tot pogingen om meerdere zintuigen te strelen bij het ervaren van één kunstuiting, zoals het zien van kleuren of het ruiken van geuren bij het horen van muziek, kortom datgene wat onder synesthesie verstaan wordt.[104] Het pessimisme in de Nederlandse kunst vinden we in de eerste plaats in het werk van Jan Toorop waar decadente thema's als fatale vrouwen, de onzekerheid der tijden, noodlot en exotisme frequent voorkomen. Enkele titels maken dit duidelijk: *Venus der zee, De Drie Bruiden, De Sfinx, Dalende geloven, O Grave, where is thy victory, De Zang der tijden* en *Hel en twijfel*.[105] Het thema van de *femme fatale* vinden we veelvuldig terug in het werk van Carel de Nerée tot Babberich. Een voorbeeld daarvan is de tekening *Zwarte zwanen* waarin de zwarte zwanen het fatale van de vrouwen symboliseren. (afb. 19) Zijn talloze ontleningen aan het werk van A. Beardsley vinden we ook bij zijn navolgers R. Gockinga en C. Breugel Douglas. De voorliefde van de decadentie van het Romeinse rijk komt tot uiting in *Messalina* uit de serie *Imagines* van F. van Hengelaar (afb. 20) en in diverse romans van Louis Couperus[106] waarvan met name *De berg van licht* (1905/06) typerend is voor de decadentie in de Nederlandse literatuur in deze periode; hierin worden de uitspattingen en bloedige orgieën beschreven ten tijde van de regering van keizer Heliogabalus in de derde eeuw na Christus. Het sadisme is een thema dat ook in de vroege romans van Jacob Israël de Haan - *Pijpelijntjes* en *Pathologieën* - voorkomt. De noodlotsgedachte als uiting van pessimisme is te vinden in verschillende romans, zoals in Van Deyssels *Een liefde*, Van Eedens

[100] Ook de filosofie van Fr. Nietzsche, die aansluit bij de denkbeelden van Schopenhauer krijgt enige aandacht in de jaren 80. Zijn ontwikkeling bespreekt A. Diepenbrock in 'Schemeringen.' *De Nieuwe Gids*, 8 (1893) deel 2, 451-464.

[101] Voor de herkomst en de geschiedenis van het begrip decadentie zie: K.W. Swart, *The Sense of Decadence in nineteenth-century France*, The Hague 1964.

[102] Literatuur over kenmerken en thema's van de decadente kunstenaars: A.E. Carter, *The Idea of Decadence in French Literature 1830-1900*, Toronto 1958, vooal 23 e.v., 45 e.v. 105 e.v.; M. Praz, *The Romantic Agony*, London 1933; Ph. Jullian, *Decadente dromers. Symbolistische schilders uit de jaren 1890*, Bussum 1973.

[103] M. Nordau, *Entartung*, 2 delen, Berlin 1893. Nordau ontwikkelde de Entartungstheorie, die sommige kunstwerken beschouwt als pathologische uitingen van geestesziekten.

[104] Zie artikel beeldende kunst en muziek.

[105] Een uitvoerige beschrijving van deze werken is te vinden in Polak, 87-151 en 342-384.

[106] *De berg van licht* (1905/06), *De Komedianten* (1917) en diverse novellen o.a. *De moord op de gek* en *De dood van Vesta*.

Van de koele meren des doods, Emants' *Een nagelaten bekentenis* en in het werk van Couperus, met name *Eline Vere* en *Noodlot*.[107]

20 F. v. Hengelaar *Messalina,* (serie Imagines), 1922-1925, verblijfplaats onbekend.

[107] *Pijpelijntjes* (1904), *Pathologieën* (1908, manuscript uit 1905), *Een Liefde* (1887), *Van de koele meren des doods* (1900), *Een nagelaten bekentenis* (1894), *Eline Vere* (1889) en *Noodlot* (1891).

Decadente kunstenaars heeft Nederland wel gekend, zij het in mindere mate dan in Frankrijk en Engeland, maar op een tijdstip dat het verschijnsel in die landen zijn grootste bloei al heeft gehad. Misschien zijn in dat opzicht de woorden van P. Boele van Hensbroek op hun plaats: ‘Laten de Nederlanders toch bedenken dat wij hier de afleggertjes kregen van wat ginds bijna heeft uitgediend.’[108]

[108] P. Boele van Hensbroek, ‘Sar Joséphin Péladan’, *De Nederlandsche Spectator*, 1892, 377.

Een geheel andere inspiratiebron voor de kunstenaars aan het eind van de 19de eeuw is de filosofie van Spinoza. Baruch de Spinoza (1632-1677) komt na de uitgave van herontdekte oude manuscripten door J. van Vloten in 1862 voor het eerst in Nederland in de belangstelling. Zijn 200ste sterfdag in 1877 wordt met een bijeenkomst in Den Haag herdacht, waar o.a. E. Renan een lezing houdt; tevens wordt besloten een standbeeld voor Spinoza op te richten, dat in 1880 onthuld is. In zijn lezing *Discours de Spinoza*[109] vestigt Renan de aandacht op het immanent-religieuze karakter van de filosofie van Spinoza dat door Van Vloten, atheïst en positivist, in zijn eveneens in 1862 verschenen studie over Spinoza - *Baruch d'Espinoza. Zijn Leven en Schriften in verband met zijnen en onzen Tijd* - stelselmatig was ontkend door bijvoorbeeld ‘Leven’ te vertalen als er ‘God’ (Deus sive Substantia) stond. Het pantheïsme, de veronderstelling dat stof en geest in gelijke mate van God vervuld zijn, heeft de beweging van '80 beïnvloed, met name Herman Gorter, die later zei: ‘Al wat ik van het najaar '92 tot in '96 gemaakt heb berust op die leer.’[110] Het gedicht *Spinoza's leer* uit 1892, waar in het kort de essentie van Spinoza's gedachten is weergegeven blijkt een aanzet tot een dichterlijke vertaling van de *Ethica* die in 1895 verschijnt. Ook Albert Verwey, die evenals Frederik van Eeden en Willem Witsen getrouwd was met een dochter van Van Vloten, had de pretentie door middel van poëzie de

[109] E. Renan, *Spinoza Discours, prononcé à la Haye le 21 février 1877, à l'occasion du 200e anniversaire de sa mort*, La Haye.

[110] Brief uit 1897 van Gorter aan Verwey in: E. Endt, *Herman Gorter documentaire over de jaren 1864 tot en met 1897*, Amsterdam 1964, 400.

waarheid te kunnen verbeelden. Over hem zegt J.D. Bierens de Haan, één van de bekendste Spinoza-kenners, in zijn artikel 'Verwey en Spinoza': 'een dichter, die niet maar spelenderwijs wat schoonheid om zich strooit, doch zooals Verwey eigen ziel en binnenste in het woord heeft uitgezegd, is in zijn vers woordvoerder van een wereld- en levensvisie die aan het wijsgerige grenst.'[111] Naast de eenheid van God en natuur had Verwey ook oog voor de geometrische ordening van het wereldbeeld van Spinoza, een aspect dat vooral bij de positivisten waardering vond. De combinatie van het pantheïsme en de nadruk op de geometrische orde van de wereld sloot ook goed aan bij de ideeën van de filosoof Schoenmaekers, die in *Beginselen der beeldende wiskunde* stelde: 'De beeldende wiskunde is panthéistisch'[112] en ook bij de kunstenaars van *De Stijl* die in hun werk het universele tot uiting trachtten te brengen.[113]

[111]J.D. Bierens de Haan, 'Verwey en Spinoza', *De Stem* 17 (1937) deel 1, 757-767, het citaat is van 757.

[112]M.H.J. Schoenmaekers, *Beginselen der beeldende wiskunde*, 194.

[113]H.L.C. Jaffé, 'Spinoza en het beeldend denken', *Mededelingen van het Spinozahuis* XXI, Leiden 1965.

Naast Spinoza is het vooral Hegel die zijn invloed doet gelden op de beeldende kunst na 1900. Zijn ideeën kwamen opnieuw in de belangstelling door G.J.P.J. Bolland, die aanvankelijk meer een aanhanger van Von Hartmann was, met name van diens *Philosophie des Unbewussten* (1869). In 1896 bekeerde hij zich tot Hegel die op dat moment vrijwel vergeten was. Bolland was een markante persoonlijkheid die tijdens zijn colleges, alleen al door zijn optreden en retorisch spraakgebruik velen overtuigde. Hij had echter felle critici, in het bijzonder de dichter-filosoof J.A. Dèr Mouw, die in *Het absoluut idealisme* (1905) en in *Nieuw-Hegelianen* (1906) Bollands filosofie èn gedrag aanviel: 'Men kan aannemen dat Bolland maar wat heeft neergeschreven, dat op de lezer hetzelfde effect moest hebben als een geleerd gezicht, plus een vuistslag op den lessenaar, op willig-suggestionabele hoorders heeft.'[114]

Het is opmerkelijk dat Bolland, die zich nauwelijks heeft uitgelaten over eigentijdse kunst, juist door veel kunstenaars is gelezen. Zijn ideeën over esthetica heeft hij vrijwel volledig van Hegel overgenomen zoals blijkt uit enkele publicaties waaronder *In den voorhof der schoonheid* (1906). Dit laatste werk wordt in een artikel in *De Kunst* in 1909 door G. van de Wall Perné geciteerd om aan te tonen dat de l'art pour l'art-opvatting van de kunst doodloopt omdat zij de Idee niet kan verbeelden.[115] Een ander werk van Bolland, dat kunstenaars heeft beïnvloed is *Zuivere Rede. Een boek voor vrienden der wijsheid* (1904). Het eerste schilderij van Janus de Winter dat Van Doesburg onder ogen kwam op het atelier van Wichman, was getiteld *De zuivere rede*[116], dat waarschijnlijk geïnspireerd was door de gedachten van Bolland. De Winter schilderde meestal gedachtevormen van emoties, maar soms ook die met een meer filosofisch karakter zoals *Gedachtenvorm ontstaan bij het nadenken over Schopenhauer*. Een andere kunstenaar, Jan van Straaten, die vanaf 1917 abstracte schilderijen vervaardigde, beroept zich op Hegel en Bolland als degenen die hem daartoe inspireerden. H.A.J. Tempelman formuleert het als volgt: 'Hegel en Bolland zijn zijn metgezellen op de pelgrimage naar de absolute Idee.'[117]

[114]J.A. Dèr Mouw, 'Nieuw Hegelianen', *Verzamelde werken*, deel 5, Amsterdam 1948, 185.

[115]G. van de Wall Perné, 'Eenige opmerkingen over hedendaagsche schilderkunst', *De Kunst* 27 maart 1909.

[116]T. van Doesburg, *De Winter en zijn werk, psycho-analytische studie*, Haarlem 1916, 1.

In de theorieën van de kunstenaars van *De Stijl* komen de ideeën en begrippen van Hegel en Bolland ook naar voren met name de theorie over het gebruik van

[117]H.A.J. Tempelman, *De kunstschilder Jan van Straaten*, Gouda s.a. (1951).

polaire begrippen en het begrip ‘eenheid in veelheid.’[118] In 1919 herinnert Van Doesburg nog eens aan het belang van het Hegelianisme: ‘Men denke slechts aan de invloed die de phylosofie van Hegel via Bolland op ons geheel intellectueel leven gehad heeft en nog heeft. Al wat hier doceert, hetzij kunstgeschiedenis of wetenschap Hegel-t - al is het dan maar naar de letter en niet naar de geest. Hetzelfde geldt voor Italië waar de phylosofie van Hegel, via Gentile, de moderne metaphysische kunst beïnvloed heeft.’[119] In een bespreking van de *Aesthetik* van Hegel in *De Beweging* blijkt Verwey duidelijk moeite te hebben met de plaats die Hegel in zijn systeem aan de kunst geeft.[120] Uitgaande van het axioma dat de Idee geleidelijk de materie bezielt, meent Hegel dat in de kunst de Idee minder zuiver verbeeld kan worden dan in de religie en de filosofie omdat zij meer gebonden is aan de materie. Binnen de kunsten wordt met hetzelfde argument weer een hiërarchie ingebouwd; in de dichtkunst wordt de Idee het zuiverst weergegeven, daarna in de muziek en dan pas in de schilderkunst. In tegenstelling tot Hegel was Schoenmaekers van mening dat kunst de laatste absolute manifestatie van de universele gedachte is.[121] Deze gedachte vindt men ook bij Van Doesburg, voor wie de filosofie van Hegel van groot belang is geweest bij de vorming van zijn theorieën.[122]

21 E. Wichman, *Theosophische philosophie,* 1923. Stedelijk museum, Amsterdam.

Rond 1919 echter, begint Van Doesburg zich onder invloed van G. Papini en de theorieën van de futuristen en de dadaïsten af te zetten tegen alle filosofische systemen. Onder het pseudoniem Aldo Camini publiceerde hij o.a. ‘Caminoscopie. 'n Antiphylosofische levensbeschouwing zonder draad of systeem’ en als

[118]Mondriaan wijst in zijn serie artikelen in *De Stijl*, ‘De Nieuwe Beelding in de schilderkunst’, verschillende malen op het belang van Hegel en Bolland. Van de laatste wordt met name het boek *Zuivere Rede* geciteerd: *De Stijl*, 1 (1918) 7, 73; 1 (1918) 8, 90; 1 (1918) 9, 103. Zie verder artikel ‘Pseudo-mathematica.’

[119]T. van Doesburg, ‘Moderne wendingen in het kunstonderwijs’, *De Stijl* 2 (1919) 11, 131.

[120]A. Verwey, ‘Hegel's Aesthetica’, *De Beweging* 1 (1905) deel 4, 1-19.

[121]J. Baljeu, *Theo van Doesburg*, London 1974, ‘Dr. M.H.J. Schoenmaekers and Neo-Plastic Theory’, 28-29.

[122]J. Baljeu, op. cit. ‘De Stijl's dualism of mind and matter’, 75-80.

I.K. Bonset het 'Antikunstenzuivereredemanifest.'[123]

Al eerder was E. Wichman beïnvloed door futuristische theorieën, met name via zijn contacten met Severini en Marinetti, die hij al voor 1914 had ontmoet. Zijn kritische houding tegenover filosofie en allerlei levensbeschouwelijke richtingen vindt men zowel in zijn beeldende werk, zoals in *Theosophische philosophie* (afb. 21) als in zijn literaire werk zoals een citaat uit *De tang en het varken* dat hij in 1914 schreef, duidelijk illustreert: 'Theosophen loopen slapjes rond met rookstokjes tegen kwade elementalen, in drie soorten, t.w.: ascetische, meditatieve en hedonistische, geboortesteenen, fleschjes met door de (echte authentieke) Mahatma's gemagnetiseerd water van den Bramapoetra, brieven van den grooten Koot Hoomi (met schriftkundige attesten), bekentenissen in extremis van Hodgson, schilderijen van De Winter (Godgod, wat zal er van hem worden), en leerboeken, plus portretten van Catherine Tingley, H.P.B. en dien goeden colonel Olcott. Spiritisten desgelijks met psychographen, planquettes, danstafels (met voetbeweging), paraffine-afgietsels en photographiën van materialisaties.'[124]

[123]Zie voor de invloed van G. Papini op Van Doesburg: J. Baljeu, op. cit., 46-47 en C. Blotkamp, Mondriaan als literator', *Maatstaf 26* (1978) 4, 8-9.
De genoemde artikelen van Van Doesburg zijn: Aldo Camini, 'Caminoscopie. 'n Antiphylosofische levensbeschouwing zonder draad of systeem', *De Stijl* 4 (1921) 5, zie verder J. Baljeu, op. cit., 210; I.K. Bonset, 'Antikunstenzuivereredemanifest', *Mécano* 1 (geel) 1922. Het experimentele 'Chronique scandaleuse des Pays-Plats', gepubliceerd onder het pseudoniem I.K. Bonset in *Mécano* 3 (rood) 1922 waarin hij persiflages geeft op verschillende tijdgenoten.

[124]E. Wichman, *De tang en het varken*, Amsterdam 1917, 20.